

RIGORISMO CRITICO

Giorgio Grassi: "La arquitectura como oficio". Gustavo Gili. Barcelona, 1980.

"L' Architettura come mestiere" C.I.U.V.A., Milano, 1980.

Ignacio de Solá-Morales Rubió

La publicación simultánea de el libro de Giorgio Grassi "La arquitectura como oficio" en España y en Italia invita a realizar algunos comentarios sobre el significado de esta obra.

Resultado de un trabajo paciente y aparentemente colocado un tanto al margen de la discusión actual, el pensamiento de Giorgio Grassi se revela en éste su segundo libro con una madurez y claridad destacables (1). Aún cuando el texto sea en realidad una colección de diferentes trabajos, unos publicados en revistas o ediciones universitarias y otros inéditos, la unidad de pensamiento alcanzada va más allá del puro comentario de actualidad para presentarse con unas cuantas ideas claves en la concepción de cuales deban ser los caminos para la arquitectura actual; como deben ser afrontados los problemas y cual es la teoría de una arquitectura no sólo cierta sino progresiva en el sentido de su condición de obra social.

En las condiciones actuales del debate arquitectónico, con una crisis generalizada en los valores establecidos por la ortodoxia del movimiento moderno llama la atención la posición desde la cual Giorgio Grassi nos habla. Frente a la idea hoy corriente de que a la modernidad ha seguido una nueva situación denominada post-moderna o la idea contraria de que nada es viable sin asumir las condiciones y planteamientos de los que la modernidad arrancaba, el autor de este libro se coloca en una casi olímpica distancia a ésta polémica, negándola, y manteniendo una actitud que está al mismo tiempo al margen de todo vanguardismo y de toda nostalgia post-moderna.

El tono de sus escritos es el de un calorado repetir verdades obvias más que de anunciar nuevos descubrimientos. Con una gran voluntad pedagógica y con un sentido a veces reiterativo, el discurso de Grassi remite, en primer lugar, a una ética de la verdad frente al caos de las opiniones y una *recherche patiente* de la misma como un trabajo personal en el que el hallazgo de las verdades elementales aparece como el resultado de un es-

fuerzo por desvelar lo esencial y válido que la razón humana puede lógicamente alcanzar.

Diríase que para contrastar con tantas nuevas profecías como se suceden cada día en el mundo del arte y de la cultura su actitud se presenta como contrastadamente tradicional, apelando a conceptos esenciales y a más condiciones permanentes e inmutables de la arquitectura en cualquier tiempo y lugar.

Frente a la obsesión romántica, que impregna el pensamiento artístico contemporáneo, por conciliar la creación artística personal con el espíritu del tiempo, la actitud de Grassi es relajadamente modesta, asumiendo que las verdades elementales son duraderas y que la tradición no es un lastre sino la maestra de la vida. Este tradicionalismo, con todo, no es simplemente la reacción ante la "tradición de lo nuevo" como la llamará Rosenberg, (2) ni la pervivencia de una docencia académica que resucita como un nuevo repertorio para el consumo cultural. Por el contrario, la cuestión fundamental en este pensamiento es la nueva actitud para desvelar cuales son los objetos del trabajo arquitectónico; cuales son sus instrumentos; cual ha de ser la relación entre la arquitectura que hoy se puede hacer honestamente y la arquitectura del pasado y finalmente qué puede ser el objeto de la enseñanza en las Escuelas de Arquitectura para producir una arquitectura que sea culturalmente válida y que esté al servicio de la sociedad en la que se produce.

Para formular éstos propósitos los escritos de Giorgio Grassi que se resumen en este libro se presentan todos ellos con una referencia insistente en lo permanente, en lo esencial de la arquitectura. El tono de un guía espiritual domina a lo largo de sus páginas, abundando siempre en la distinción clásica entre la verdad y la opinión, entre lo permanente y lo mutable. En algún sentido su tradicionalismo quiere ser classicista a la manera de los maestros del estilo de la vida, reflejándose ello en el carácter universal concreto que sus afirmaciones pretenden mantener. Efectivamente ninguna sombra de uto-

pismo, de anuncio de un nuevo lugar en el que las contradicciones sean superadas, encontramos en esta obra. Al contrario, lo que caracteriza el tono con el que Grassi formula sus propuestas es su voluntad de ser asequibles, alcanzables por el ejercicio de la razón y del saber del oficio, del aprendizaje práctico de una disciplina cuyo estatuto epistemológico no pertenece al campo de la ciencia pura sino al conocimiento generado por la confrontación entre la razón y la realidad del mundo material.

Para explicar las posiciones de Giorgio Grassi es necesario referirse al clima de su formación y a los puntos de partida desde los cuales define sus posiciones frente a las cuestiones globales de la arquitectura actual. Por ello, en primer lugar, debemos recordar sus años de formación desde finales de los años cincuenta y a comienzos de los años sesenta en el *Centro di Studi* creado por Ernesto N. Rogers como un anexo a la redacción de la revista *Casebella-Continuità* dirigida entonces por él mismo. La orientación intelectual de la arquitectura italiana en los años sesenta y setenta en sus vertientes más renovadoras no puede ser entendida sin recordar el clima de revisión que Rogers desencadenó en aquellos años a través de su acción profesional, docente y como editor de una de las revistas más influyentes de la época (3).

Era, en realidad, el origen de la conciencia crítica del movimiento moderno aparecida ya en el CIAM de Oterloo, junto a Louis Kahn y los Smithson.

El trabajo que Rogers iniciaba relajaba por completo las fronteras entre lo aceptado y lo rechazado por la vanguardia, disolviendo el riguroso maniqueísmo sobre el que la difusión del movimiento moderno se había producido. Se trataba de revisar la tradición moderna, descubriendo su complejidad, la ausencia de un único hilo argumental y temático y la complejidad de sus objetivos, propósitos y protagonistas.

Aceptar la enseñanza de la historia de la arquitectura como magisterio básico no sólo en el conocimiento de los problemas sino incluso en la resolución de los

problemas de proyectar. Todas estas novedades estaban en la revisión que Rogers abría en aquellos años animado y estimulado por unos jóvenes a quienes su fascinación personal atraía no sólo hacia la consecución de un verdadero trabajo de reflexión colectiva sino hacia unos rigurosos y exigentes objetivos. Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Manfredo Tafuri, Guido Canella, Giorgio Grassi eran algunos de los nombres jóvenes incorporados a esta tarea.

Pero esta revisión no se produciría en unas circunstancias históricas irrelevantes. Por el contrario el *boom* de la edificación y del desarrollo económico italiano y europeo de la postguerra colocaba a muchos profesionales de la arquitectura ante un número de cargos y de una tal magnitud como probablemente jamás se dieran en la historia de la producción arquitectónica.

En este marco de la demanda profesional es donde se produce una primera distinción entre la indiscriminada aceptación del profesionalismo y la actitud crítica que toma cuerpo en buena parte de los jóvenes miembros de Casabella.

Una actitud crítica frente al proyecto de sociedad que la Democracia Cristiana en el poder gestiona y que lleva al consumismo más desaforado caracteriza a todo este grupo cuya adhesión política e ideológica al partido comunista italiano, única fuerza mayoritaria de izquierda, es prácticamente una nota común.

Rechazo del profesionalismo, en lo que tiene de colaboración con el sistema y en lo que supone de uso puramente mecánico de los repertorios del movimiento moderno y planteamiento de una revisión mucho más rigurosa que la que tal vez desvelara Rogers, en busca de una refundamentación de una teoría para la arquitectura presente que respondiese a la vez a las exigencias internas de esta disciplina y que se incorporase a los objetivos sociales, culturales y políticos que la oposición de izquierda se proponía frente al desarrollo salvaje del capitalismo de postguerra. El esfuerzo desde el marxismo italiano en estos años por definir un sistema cultural crítico hallaría en la producción de muchos de los "jóvenes" de Casabella ya mencionados a los exponentes más característicos en el campo del pensamiento arquitectónico.

Aún cuando, con el tiempo, las posiciones tenderían a diferenciarse es importante destacar el origen y la problemática comunes en los que esta serie de pensadores críticos de la arquitectura italiana se encontraron. También, junto a otros, Giorgio Grassi buscará la fundamentación cultural desde posiciones de izquierda arrancando de una serie de pensadores cuya influencia teórica merece ser destacada. Desde esta perspectiva tres obras nos parece que han de ser intelectualmente decisivas en la formulación de su pensamiento.

En primer lugar la "Dialéctica del Iluminismo" de Horkheimer y Adorno (4). Escrito durante los años de la segunda guerra mundial este libro debería convertirse en uno de los más difundidos textos de la escuela de Frankfurt cuya influencia en la reflexión cultural desde el marxismo en los años posteriores sería decisiva. El rechazo de la sociedad alineada y consumista del capitalismo avanzado con sus secuelas de la banalidad de la cultura masiva y la producción de objetos sin calidad y la llamada por un retorno a la conciencia racional de la ilustración serán las notas esenciales del texto de Horkheimer y Adorno. Reivindicar para una cultura alternativa de izquierda el primado de la razón práctica de la ilustración constituiría así una forma de reconsideración de la cultura europea en sus propias raíces, apostando por el valor crítico que la destrucción del mito y el saber ordenado y eficaz sobre la realidad tenían de revolucionario.

No podemos aquí entrar en otras consideraciones especialmente en la dimensión dialéctica crítica que la estética de Adorno-Horkheimer comparte y de la cual pocas trazas se encuentran en el pensamiento de Grassi, apegado como estará, por otra parte, y como explicaremos enseguida, a la estética aristotélica-clasicista formuladas por Lukacs y cuya influencia es bien clara y explícita en sus escritos. Lo único que nos interesa destacar es que la influencia Frankfuriana se reflejaría en la reconsideración casi paradigmática de la cultura de la ilustración como cultura crítica y por ello, de inmediato, provocaría el interés por la arquitectura y la teoría de este movimiento precisamente a través de su más destacado historiador, el vienés Emil Kaufmann (5). Efectivamente la obra de Kaufmann se había de convertir, desde aquel momento, en libro de cabecera para muchos de aquellos jóvenes arquitectos críticos. Y ello por dos razones: en primer lugar porque descubriría las relaciones no siempre lineales, pero evidentes, entre el origen de la conciencia y de la sociedad moderna y el proyecto ilustrado revolucionario de los pensadores racionalistas.

En segundo lugar porque esta relación entre la situación actual y el momento ilustrado era analizada formalmente, con instrumentos del lenguaje arquitectónico desde su propia lógica formal, penetrando así en la historia interna —"autónoma" como el mismo Kaufmann adjetiva (6)— del proceso arquitectónico. Citemos aquí, aunque de paso, la influencia indirecta de otro pensador vienés, H. Sedlmayr, cuyo reaccionarismo ante la sociedad moderna industrial pudo también ser leído en términos de una historia crítica del arte de la sociedad burguesa ofreciéndose así una interpretación histórica nueva de la modernidad tanto en términos ideológicos como formales (7).

Finalmente un tercer *maitre á penser* en la formación de pensamiento de Grassi será el húngaro G. Lukacs no tanto en su teoría social sino sobre todo desde sus obras de teoría estética.

Muchos son los elementos de la estética clasicista de Lukacs que veremos aparecer en el discurso de Grassi empezando por aquella concepción de la mimesis, es decir de la autoconciencia del propio objeto como referencia fundamental. Para Lukacs lo estético está en la tipificación, que universaliza con carácter permanente la experiencia particular confiriéndole un valor humano trascendente. No la invención, ni la creación, valores románticos espiritualistas, sino el aristotélico e iluminista concepto del realismo como síntesis de lo universal y lo particular son las claves de esta estética.

De la misma manera que la novela balzaquiana en su capacidad de mimar la realidad de la sociedad anterior al segundo imperio es la muestra más acabada del realismo tipificar de los protagonistas sociales así también la arquitectura a través de un proceso mimético —es decir de autoconciencia de su propia historia— deberá alcanzar mediante un discurso basado en la tipificación la lógica de su producción más auténtica, es decir más realista (8).

La importancia de esta teoría Lukacsiana es a todas luces evidente pues a ella la que permite saldar con mayor facilidad la conexión entre análisis formal tipológico de una parte y clasicismo historicista de otra, sin mayores dificultades y la que permite por otra parte, precisamente a partir de esta concepción del realismo como particularidad concreta de lo típico, la posibilidad de una elaboración morfológica del análisis y del discurso arquitectónico.

Por último si a la reivindicación de la razón ilustrada como conciencia crítica de sociedad industrial y a la teoría del realismo clasicista de Lukacs añadimos el impacto del pensamiento estructuralista de los años sesenta en la formación del pensamiento de Grassi tendremos, en sus líneas principales, los componentes desde los que se construye su teoría arquitectónica.

En el campo teórico de la arquitectura la influencia del estructuralismo ha sido sin duda profundo y de índole diversa según los casos. Probablemente las influencias más inmediatas parecen, sin embargo, estar en otras corrientes. Diríase, a primera vista, que la semiología arquitectónica fue, en realidad, el fenómeno más literalmente estructuralista que se dio en la teoría arquitectónica de los años sesenta. Y sin embargo ésto es solo una apariencia puesto que de un modo menos literal pero más profundo la influencia del pensamiento estructuralista en el análisis arquitectónico se produciría en rea-

lidad por otros caminos. En primer lugar como privilegio de la crítica formal frente a la crítica ideológica con el consiguiente aumento de interés por toda la tradición formalista en el análisis y la crítica de arte y de arquitectura. (En este sentido la oportunidad de Kaufmann fue doble pues reunía al mismo tiempo el interés temático por la ilustración y el interés metodológico por el análisis formal).

Pero sería sobretodo la metodología analítica de la arquitectura y de la ciudad a través de los conceptos de tipología y morfología los que desencadenarían toda una nueva aproximación a la consideración de los aspectos esenciales de la definición arquitectónica y de los instrumentos mediante los cuales afrontar su comprensión.

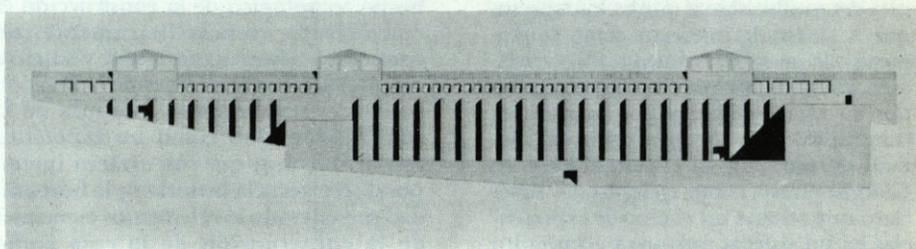
Tanto Aldo Rossi en su "Arquitectura de la ciudad" (9) en la que los análisis geomorfológicos soportan la descripción de la ciudad, como la elaboración del moderno concepto de tipología como instrumento de relectura de la tradición moderna elaborado por Aymonino (10), como los trabajos de análisis y clasificación morfológica-tipo-lógica de Grassi, son siempre aportaciones más directamente deudoras de los métodos de Levy Straus o de De Saussure que muchas de las propuestas de semiología arquitectónica soportadas por una paralingüística de los significados que poco era capaz de explicar las estructuras formales profundas de la producción arquitectónica.

Por ello no es de extrañar que gracias a su elaboración y a los ejemplos prácticos desarrollados, el estructuralismo tipológico-morfológico pasase de ser un instrumento de análisis al constituir una verdadera doctrina con la que caracterizar el cuerpo de conocimientos autónomos de la disciplina arquitectónica que ya en este momento formulaba como primera premisa teórica la necesidad de autorrecrearse sobre su propia identidad.

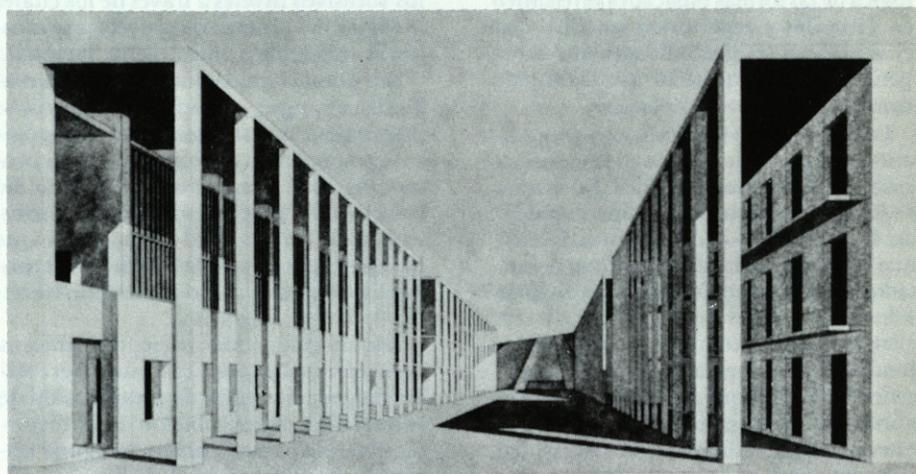
Así, en Giorgio Grassi, el análisis estructural se hace búsqueda del discurso autónomo, justificándose paradójicamente esta reflexión disciplinar precisamente como la consecuencia de la vocación científico-ilustrada y por tanto colectiva-social de la que partía. Desarrollar la lógica interna y esclarecer las estructuras esenciales del discurso arquitectónico es ahora el objetivo progresista por antonomasia y producir una arquitectura sencilla y llanamente surgida de estos propósitos habrá de ser, por consiguiente, la mejor de las respuestas al profesionalismo vacío de la arquitectura del capitalismo alineador.

¿Cómo se articula esta teoría? ¿Cómo se pasa de la teoría al proyecto? Estos son lógicamente los objetivos a esclarecer y cuya formulación por parte de G. Grassi deberemos analizar brevemente a continuación.

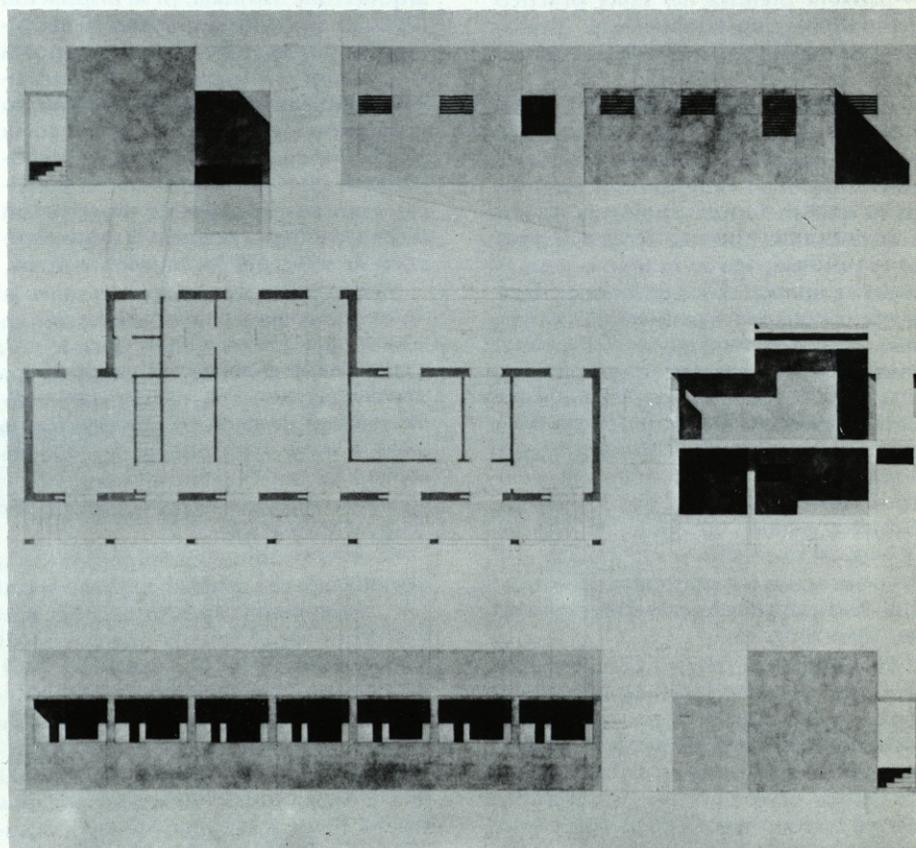
Desde un punto de vista interno al conocimiento que la disciplina arquitectó-



G. Grassi, Escuela de Grado Medio en Tollo (Chieti).



G. Grassi, Colegio Mayor en Chieti.



G. Grassi, casa unifamiliar en Fagnano (Varese). 1978.

nica desarrolla sobre sí misma los aspectos que a Grassi le interesan como fundamento de un saber arquitectónico verdadero son aquellos que están garantizados por su racionalidad y por su carácter transmisible. La idea ilustrada del manual es recurrente en el pensamiento de Giorgio Grassi como ejemplo del saber claro que resume un cuerpo de experiencias en un sistema unívoco y económico de exposición. El manual arquitectónico sintetiza los problemas de arquitectura en los niveles constructivos y tipológicos de modo que la lógica de la construcción y la lógica de las formas espaciales se resumen en fórmulas y repertorios sencillos que ejemplifican las posibilidades que la experiencia de la arquitectura ha decantado como las más obvias y eficaces.

Frente a la invención como procedimiento, su método se basa en la clasificación y en la ordenación lógica. No se trata de inventar la arquitectura sino de entender la racionalidad de su práctica. Diríase que a lo largo de la historia se han decantado con suficiente claridad unas cuantas soluciones típicas como para que con ellas se puedan resumir los repertorios fundamentales mediante los cuales cualquier individuo que se ejercite en su conocimiento y uso pueda llegar a producir nuevas arquitecturas de la misma calidad y coherencia.

Esta concepción cerrada y acabada del saber de la arquitectura supone, por tanto, no sólo el carácter transmisible y racional de los resultados de arquitectura —primera premisa del saber práctico ilustrado— sino también una idea a-histórica de la producción de la arquitectura.

Efectivamente, para Grassi, los repertorios de soluciones claras y elementales son permanentes. Reforzando el carácter sincrónico de su enfoque estructuralista en el análisis formal tipológico, la noción de cambio histórico tiende a desaparecer privilegiando en cambio la permanencia e inmutabilidad de los tipos. Una cierta concepción metafísica de las formas básicas parece recorrer su pensamiento, polémicamente esquemático en este aspecto, frente al experimentalismo de la arquitectura moderna. La experiencia de la arquitectura histórica es revisada simultáneamente y conjuntamente como en un gran museo en el que los objetos hubiesen perdido su condición viva de objetos de uso y sólo se clasificarán por un neutro criterio taxonómico de ordenación, estrictamente basado en la lógica de sus tipos formales.

En cuanto a la coherencia entre construcción y forma debemos notar, sin duda, la preocupación por mostrar en todo momento que los repertorios formales que en ésta deseada y anhelada manualística deberían estar garantizados por un correcto soporte en la lógica de la buena construcción como un saber también experimentado. También aquí el

hecho tecnológico de la construcción es considerado esencialmente, no como un fenómeno cambiante y sujeto a la innovación y a las leyes de la división social del trabajo en la industria de la construcción sino como un hipotético arte de construir que con carácter intemporal recorrería la historia de la humanidad presentando los elementos esenciales de la construcción de la casa como permanentes.

De la construcción a los elementos; de los elementos a la tipología; de la tipología a las partes de la ciudad: tales serían los sucesivos niveles a través de los cuales la lógica del proceso de proyectar se mostraría coherente y linealmente racional.

Sin duda la gradación lógica de la manualística sigue estando presente como inspiradora de éste desarrollo pedagógico. Es la práctica del construir en su proceso lógico la que se pretende mostrar del construir en su proceso aparezcan soluciones de continuidad ni fracturas que impidan contemplar la totalidad del proceso de proyectar como un sencillo ejercicio de un saber práctico.

Arquitectura como oficio, por tanto, es decir aplicación práctica de un saber estabilizado en sus reglas de comprensión de la realidad y de articulación de los distintos niveles de intervención. Ninguna noción de problematización, de innovación, de invención "*ex novo*" circula por el pensamiento de Grassi, interesado como está en mostrarnos el carácter permanente, evidente y ya dado del saber hacer la arquitectura. Sin duda, en su inspiración ilustrada esta actitud se coloca en la concepción enciclopedista diderotiana por la cual el saber es saber práctico, acumulativo y simplemente racional mediante su ordenación lógica. De la misma manera que la *Enciclopedia* se basaba en la confianza de que los distintos saberes prácticos eran susceptibles de descripción ordenada y lógica también la arquitectura ha de serlo, por los mismos motivos.

Siendo así la concepción del saber arquitectónico para Grassi, ¿cuáles son, entonces, los criterios que permiten la proyectación concreta? ¿A partir de qué consideraciones el proyectar tiene ámbito de libertad de decisión, de elección de unas u otras soluciones y de establecimiento de criterios de adecuación en el uso de los repertorios que la clasificación manualística ofrece?

El criterio último de validación de la arquitectura es la ciudad, el hecho social por autonomía. La arquitectura, más allá de su lógica interna que el análisis nos muestra, tiene una vocación civil. Esta noción es fundamental en el sistema intelectual grassiano y es el resultado de aquella alternativa cultural para la arquitectura que el pensamiento italiano de izquierda trató de formular en los años sesenta frente a la banalidad y el consumismo de la arquitectura del desarrollo económico.

Esta raíz ético-política es la clave de todo el discurso. Por ella se introduce un marco de referencia que permite la valoración en términos culturales y sociales de las propuestas arquitectónicas. La ciudad burguesa del capitalismo avanzado es la ciudad de la privacidad y del individualismo. Recuperar las dimensiones públicas y sociales de la obra arquitectónica significa encontrar para ella su justificación, su sentido como contribución a una concepción socialista de la vida humana.

Desde varios puntos de vista el análisis de Grassi se esforzará por entender dónde y cómo la arquitectura realiza estos valores sociales y dónde, por el contrario, son negados. Por ejemplo al analizar los diferentes tipos de ordenación de la residencia el tema de los espacios centrales, urbanos o semi privados, aparecerá una y otra vez como emblema del sentido colectivo que la residencia puede y debe tener. La casa entorno a espacios comunes el sentido público de estos espacios comunes quedará claro cuando del análisis tipológico se pase a una valoración cultural y política de las distintas soluciones, de modo que los repertorios tipológicos que el análisis nos puede ofrecer serán susceptibles de una valoración finalmente ético-política que decidirá lógicamente su adopción en el proyecto como una parte de la ciudad.

Análogamente en el análisis y la preocupación por la arquitectura rural, además de encontrar una relación casi incontaminada entre construcción, tipología y morfología, Grassi encontrará también un sentido de arquitectura civil, es decir una forma de organización y de diseño en la cual lo individual privado queda englobado y sintetizado en lo colectivo social de la unidad residencial o económica de explotación.

Incluso para el problema de la vivienda en la ciudad es importante advertir aquellas lecciones de comprensión desde lo colectivo civil del problema de la privacidad. No cómo algo que deba resolver por mera yuxtaposición de unidades aisladas probadas sino mediante una idea de orden más general, urbano o cuanto menos residencial-colectivo capaz de englobar la particularidad de una operación urbana concreta en la tipicidad de su significado social.

La ciudad se convierte así en la última referencia, marco más general del que todo el saber y toda la práctica de la arquitectura depende.

¿De qué idea de ciudad se trata? Este es realmente el punto en el cual la exploración intelectual de Grassi es más problemática. Por una parte Grassi afirma que la ciudad burguesa del siglo XIX tal como se ha dado en Europa no puede negarse como la referencia más clara de ciertos valores de civilización y colectividad.

En Lukacs las novelas de Balzac adquieren un valor de paradigma como síntesis de la razón ilustrada que tipifica los personajes y su condición social concreta en la sociedad burguesa de Louis Philippe, mientras que en Adorno-Horkheimer, por el contrario, la crítica a la mixtificación y falsedad del mundo burgués llevan, en cambio, a una teoría crítica de la sociedad y a una apertura a las nuevas posibilidades de organización social. El conservadurismo clasicista lukacsiano y el criticismo adorniano muestran bien el tipo de tensión en la que se encuentra el pensamiento de Grassi. De un modo la tipificación y la correspondencia entre público y privado que práctica y eficazmente nos muestra la ciudad burguesa Europea "de la cual no podemos prescindir" (Grassi). De otro lado las propuestas de cierta arquitectura del movimiento moderno Hilberseimer, Oud por ejemplo intentando ir seria y cautelosamente, pero radicalmente, más allá de la ciudad burguesa Europea.

¿Cómo resolver esta contradicción? Este es el punto en el cual el pensamiento de Giorgio Grassi no se define e intenta, apelando a lo esencial, hacer compatible una y otra posibilidad. Es muy importante destacar aquí hasta que punto el pensamiento de Grassi se diferencia por lo sutil y por lo esforzado en comprender los extremos opuestos de esta tensión. Mientras que en los últimos años se ha visto proliferar una reacción puramente nostálgica en favor de la ciudad Europea, entendiendo por ello la ciudad mercantil proto-industrial con su orden y sus arquitecturas públicas y privadas (11), nunca en Grassi se produce un abandono tan peligrosamente reaccionario.

Por el contrario su esfuerzo, el trabajo de comprensión que muestra el libro que comentamos está precisamente encontrar modos de razonar que comprendiendo el carácter colectivo de ciertos aspectos de la ciudad Europea tradicional no se queden anclados en ellos, nostálgicamente, sino que se cortejen con los aspectos del mismo signo que la llamada arquitectura moderna también ha pensado y ensayado.

Lo que el rigorismo y la sobriedad de Grassi exigen es, con todo, la voluntad de sistema. Es decir la voluntad de mantener por una parte en formas arquitectónicas que sean tipificables y racionalmente codificables en un sistema general de soluciones concretas. Pero ello sin abandonarse a la figuración y a la nostalgia del pasado.

De la misma manera que en sus proyectos el dibujo se aleja en todo momento de cualquier tentación narrativa o literaria sin caer en aquella clase de representaciones perspectivas llenas de anécdotas para centrarse en cambio en la descripción lógico-geométrica de sus edificios, así también sus criterios de valoración de la arquitectura de la ciudad del pasado no son nunca ni ambientalistas ni siquiera

figurativos. Es la estructura morfológico-tipológica la que le interesa subrayar y la que, en sus proyectos, a través de la soledad de sus edificaciones representados mediante un lavado de tintas planas, domina el problema de la representación y la idea del proyecto.

A diferencia del tono cada vez más personal y autobiográfico de la arquitectura de Aldo Rossi, embarcada en las peripecias del sueño y de las nostálgicas recreaciones en *trompe l'oeil* de la ciudad burguesa en los proyectos de Leo Krier, el trabajo de Giorgio Grassi mantiene la desnudez y la sequedad que también encontramos en estos mismos años en las mejores obras del arte minimalista.

También éste, como Giorgio Grassi, es hijo de la autorreflexión sobre los recursos esenciales de la propia disciplina y hace del esfuerzo por concentrarse en estos medios específicos no sólo el soporte de las opciones estéticas sino también el contenido ético de su aportación cultural (12). Por éste camino, por el de la voluntad ético-política el interés por la ilustración que al principio señalábamos, se enriquece en sus tonos más críticos. No es sólo el primado de la razón lo que se reivindica y la función central que en el análisis de la forma ella debe tener, sino la función crítica, en el sentido más fuerte, kantiano, que este término tiene en el pensamiento ilustrado, como juicio de valor que la actividad arquitectónica comporta en una sociedad en la que la racionalidad y los valores colectivos son sistemáticamente burlados y atropellados.

De este modo, ni lo que pueda haber en su iconografía del racionalismo ilustrado, ni lo que hay de conceptual reduccionismo de los problemas de diseño a los problemas básicos de la práctica arquitectónica tiene otro valor que el de una ejemplificación imposible.

La obra de Giorgio Grassi no es un libro de buenos consejos para poder hacer a partir de ahora una arquitectura válida, política y culturalmente. Por el contrario, es sólo la reflexión desde el interior de la disciplina que cómo esto es una tarea árdua, un deseo en contradicción constante con las condiciones reales que la sociedad actual ofrece.

En la medida en que su arquitectura es un meta-lenguaje, una reflexión sobre las contradicciones de la práctica de la arquitectura, su trabajo adquiere todo el atractivo de la frustración y la grandeza.

Mostrar la necesidad y la imposibilidad de ser arquitecto en la sociedad actual, razonarlo teórica y prácticamente es, más allá del esencialismo a-histórico que parece recorrer profundamente vivo y actual.

El minimalismo de su actitud es, en realidad, un crítico rigorismo frente a la cultura actual.

NOTAS

- (1) Aunque algunos temas de este libro ya aparecían en su obra anterior "La costruzione lógica dell'architettura" Padova 1967 trad. cast. "La construcción lógica de la arquitectura" Barcelona, 1973, es en el libro actual donde las intenciones del autor se miden más claramente con los problemas generales de la cultura arquitectónica actual.
- (2) Vid. Harold Rosenberg: "The tradition of the new" New York. 1959 Trad. Cast. "La tradición de lo nuevo" Caracas 1969.
- (3) Vid. Ezio Bonfanti: "Citta, Museo, Architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana. 1932-70" Firenze, 1973.
- (4) Vid. T.W. Adorno y M. Horkheimer; "Dialektik der Aufklarung" Frankfurt a M. 1974 Trad. Cast. "Dialéctica de la ilustración" Madrid, 1968.
- (5) Vid. Emil Kaufmann: "Von Ledoux bis Le Cobusier; ursprung und enwicklung der autonomen arkitektur". Wien 1933. Trad. cast. "De Ledoux a Le Corbusier" Barcelona, 1982. También "Tree revolutionary architects: Boule, Ledoux, Lequeu" Trad. cast. "Tres arquitectos revolucionarios" Barcelona, 1980. Philadelphia, 1952 y "Architecture in the Age of Reason, Baroque and postbaroque in England, France and Italy" Cambrindge, Mass, 1955. Trad. cast. "Arquitectura de la Ilustración" Barcelona, 1974.
- (6) Para el análisis del concepto de autonomía en E. Kaufmann veasé Meyer Shapiro: "The new vienesse school". Art. Butlletin. XVIII. 1936.
- (7) El texto más influyente de Sedlmayr fue, sin duda: "Verlust der mitte". Salzburg 1948. Trad. cast. "El arte descentrado" Barcelona, 1958. Para una "recuperación" desde el pensamiento de izquierda, veasé especialmente N. Hadjnicolau: "Historia de l'art et lutte de classes" Paris, 1974. Trad. cast. "Historia del arte y lucha de clases" Madrid, 1975.
- (8) Vid. G. Lukacs: "Die theirie des romans" 1963. Trad. cast. "Teoría de la novela" Barcelona, 1965. También la Asthetik vol. XII y XIII de G.L. Werke. Berlín, 1962-75 Trad. cast. "Estética" Barcelona-México 1966-68.
- (9) Vid. Aldo Rossi: "L'architettura della citta". Padova, 1966. Trad. cast. "La arquitectura de la ciudad" Barcelona, 1971.
- (10) Vid. Carlo Aymonino: "Lo studio dei fenomeni urbani". Roma 1977.
- (11) Vid. "Rational architecture/Architecture rational" Brusels. Archives d'Architecture Moderne, 1978.
- (12) Vid. Bárbara Rose: "ABC in art" in "Art in America". October, 1965.

Ignasi de Solá-Morales